

Ja bih svoje izlaganje započela onim čime je i Branka morala da započne svoj rad na ovoj operi, a to je tekst koji joj je poslužio kao libreto - roman *Petrograd* ruskog pisca Andreja Belog (Borisa Nikolajeviča Bugaeva).

Ovaj izuzetno zanimljiv roman, teoretičari književnosti označavaju “početkom modernizma”, gde bismo *Uliksa* Džemsa Džojisa posmatrali kao vrhunac, a *Doktora Faustusa* Tomasa Mana „krajem“ modernizma u književnosti. Prema rečima Maje Herman Sekulić „to je hronološki najranije paradigmatično remek-delo transgresivne modernističke promene u umetničkoj prozi.“

Ovaj roman je započet 1911. godine, a objavljen je u nastavcima neposredno pred Prvi svetski rat, 1913. i 1914. u časopisu *Sirin*. Ova verzija *Petrograda* je preštampana bez izmena u knjizi koja je izdata 1916. godine. Sam pisac je napravio još jednu verziju, doneke skraćenu koja je objavljena u Berlinu 1922. godine. Treba reći da se danas *Petrograd* smatra jednim od najvećih romana XX veka, ali i da je ovo delo dugo ostalo nepoznato zapadnjačkoj publici, jer je prvi prevod napravljen tek 1959, dakle 45 godina nakon što je napisan i više od dve decenije nakon što je Džojis već stekao kulturni status klasika modernističke proze, a njegov opus bio prepoznat kao kanon čitavog pokreta. Međutim, pre Džojisa, Andrej Beli je u svom romanu *Petrograd* već odbacio estetske norme karakteristične za roman 19. Veka. Danas se pre svega o *Petrogradu* govori kao o simbolističkom delu koje anticipira Džojsov modernistički prosek, međutim, način na koji Beli koristi „reč“ u svom romanu, ukazuje da je već kod njega došlo do promene u samoj književnoj „epistemi“, uvođenjem različitih strukturalnih i stilskih postupaka. Kako navodi Maja Herman Sekulić, „presudna promena odigrala se u ulozi koju je, kroz intelektualnu umnu „igru“ književnih likova i njihovog autora, Beli dodelio samom jeziku u procesu umetničkog stvaranja“. Polazište je bila teorija simbola kao spoja slike i ideje, ali je u svom romanu, Beli prevazišao okvire eksperimenta, te dozvolio da se reč razvija kroz čisto fonetsku asocijaciju, što će se pokazati veoma pogodnim za korišćenje i omuzikaljivanje u operi Branke Popović.

Radnja ovog romana bi se mogla opisati kao svojevrsan triler: vreme dešavanja je u osvit revolucionarne 1905. godine, tokom koje je Rusiju zahvatio talas političkih i socijalnih nemira koji su se proširili čitavom zamljom i koji će kao rezultat brojnih radničkih štrajkova, seljačkih protesta i pobuna vojske, dovesti do ustavnih reformi kojima će biti ustanovljena Duma. Na ovom fonu, u tadašnjoj prestonici carstva, Petrogradu, odnosno Sankt Peterburgu, pratimo mladog revolucionara, Nikolaja Apolonoviča Ableuhova, kome „neimenovana“ partija nalaže da izvrši atentat na svog oca, visokog carskog zvaničnika i senatora Apolona Apolonoviča Ableuhova, tako što će postaviti bombu u njegovu radnu sobu. Na prvi pogled, čini se da zaplet *Petrograda*

poseduje sve odlike tradicionalnog devetnaestovekovnog romana, međutim, on ih iznova i iznova podriva. Likovi u ovom romanu gustog jezičkog tkanja, sa neprekidnim digresijama, upadicama, usecanjima radnje i nepreglednom mrežom najrazličitijih asocijacija i simboličkih značenja, često ostaju nesvesni motiva, namera pa čak i identiteta drugih likova. Tokom velikog dela romana, i sam čitalac deli isto neznanje, što u situaciji kao što je poslednje poglavlje, u kojem niko od nas ne zna gde se nalazi bomba, služi kao odlično sredstvo za postizanje povišene tenzije i izazivanje anksioznosti kod čitalaca. Ovu tenziju stalno pospešuje narator, koji pruža nagoveštaje ili daje sasvim male tragove, ali se uvek zaustavlja, ne dozvoljavajući nam da formiramo celokupnu sliku, već stara velike prostore anticipacije.

Zato je opravdano poređenje romana *Petrograd* sa „kubističkom slikom“, jer se stvaranjem ovih „fasetnih“ površina, njihovom montažom uz druge, često sasvim kontrastne odseke, stvara iscepkana vrsta naracije, koja više ne poseduje uobičajenu, „pravolinijsku“ strukturu pripovedanja. Na ovaj način, stvara se specifična vrsta temporalnosti, koja je ciklična i sa čestim osećajem deža-vi-ja, ali i stvara sasvim nov odnos prema mreži asocijacija i značenjskih slojeva, jer ubrzo postajemo svesni da nijedna važna slika nema jedinstveno i nedvosmisleno značenje.

Postavlja se pitanje, kako ovako složenu proznu strukturu prevesti u relativno kratku literarnu formu, kakva je libreto i učiniti je pogodnim predloškom za operu. Branka Popović je tokom rada na operi *Petrograd*, sarađivala sa libretistkinjom Aleksandrom Sekulić, filologom opšte književnosti.

One su zadržale globalnu strukturu dela Andreja Belog – sa prologom, epilogom i scenama koje su u romanu podeljene na manje ili više povezana potpoglavlja. Dok se u knjizi pisac neprestano vraća u prošlost iznova šireći značenjske krugove i lagano, rekli bismo nekada i nevoljno, vodeći dramski tok unapred, nazivi ovih poglavlja opertavaju dramski luk koji su Branka Popović i Aleksandra Sekulić pratile u svojim scenama – dakle, nazivi poglavlja su: Glava prva – u kojoj će se o jednoj uvaženoj osobi, o igrama uma njenog i efemernosti življenja pripovedati, druga – u kojoj će se o izvesnom susretu bremenitom posledicama pripovedati, treća - u kojoj je opisano kako će Nikolaj Apolonović Albeuhov sa svojom namerom u škripac dospeti, četvrta - u kojoj će se linija pripovedanja slomiti, peta - u kojoj se će pripovedati o gospodinu sa bradavicom kraj nosa i o kutiji za sardine užasnog sardžaja, šesta - u kojoj su ispričani događaji sivkastog dana, sedma - ili događaji sivkastog dana još traju, osma - i poslednja. Ono što se već iz navedenih naslova poglavlja primećuje, jeste inherentan humor ovog proznog predloška koji je posebno došao do izražaja u engleskom prevodu Malmsteda i Megvajera koji su Branka i Aleksandra i

koristili prilikom rada na operi. (Primer: *Whenever both came into contact with one another, they gave the appearance of two air vents turned face to face, and the result was a most unpleasant draft*).

Prilikom stvaranja libretoa, one su se dogovorile da intervencije na tekstu budu izvršene samo u smislu hronologije opisanih događaja, usled težnje da se radnja, koliko je to god moguće, odvija više pravolinijski, dok je sam tekst koji protagonisti izgovaraju ostao neizmenjen u odnosu na literarni predložak.

Oslonac čitavog dramskog toka u operi čini izlaganje naratora, koga je na premijeri izuzetno tumačio Vladimir Dinić. On u najvećem delu opere ima ulogu klasičnog naratora (oratorijumskog tipa) – koji govori tekst, ali i u momentima koji poseduju veću emotivnu težinu i pružaju dublji uvid u stanja protagonista, počinje i da peva i baritonskoj lagi.

Uz njega, izvođački sastav čine 2 soprana, 2 mecosporana, 2 tenora, 2 baritona, uz pratnju gudačkog orkestra od 15 svirača, klavira, udaraljki, klarineta i elektronike. Solisti izvode likove glavnih protagonista: Nikolaja Apolonoviča Ableuhova, Apolona Apolonoviča Ableuhova, Aleksandra Ivanoviča Dudkina, Lipančenka, Sofije Petrovne Lihutkine, Ane Petrovne, ali i čitav niz sporednih uloga, najčešće kao solisti šestoglasnog hora, koji od scene do scene, menjaju svoj identitet, ili se pretvaraju u to nediferencirano „bezglavo mnogonožje“, kako ih Beli naziva, koji iskazuju mišljenje mase, ali nekada i konfliktni karakter samog grada.

**Primer V scena:** *scena započinje balom u domu Cukatovih, tačnije maskenbalom, i Nikolaj Apolonovič se pojavljuje obučen u odoru crvenog domina, koji se prethodnih noći misteriozno pojavljivao na ulicama i mostovima Petrograda i o kojem je danima brujala prestonička štampa. Okupljeni gosti spekulišu o identitetu crvenog domina, dok Sofija Petrovna (obučena u Madam Pompadur) jedina prepoznaje Nikolaja Apolonoviča (zbog susreta prethodne noći, kada ga je prepoznala ispod crvenog plašta). Ona dolazi na bal kako bi mu predala pismo, za koje će se kasnije ispostaviti da je instrukcija partije da Nikolaj Apolonovič postavi bombu u radnu sobu svog oca. Ona, naravno, ne zna da je on već dobio paket sa bombom i misli da je sve to šala, dok prestravljeni N.A. povezuje bezazleni paket koji je svojevremeno preuzeo na čuvanje, sa ovom strašnom instrukcijom i izbezumljen odlazi sa bala razotkrivajući sopstveni identitet. Na ovu scenu se, na način sličan u romanu – kolažnim postavljanjem jedne uz drugu scena koje se mogu (ali i ne moraju) radnjom nadovezivati, u kontinuiranom muzičkom toku pratimo susret Apolona*

*Apolonovića sa policijskim špijunom, ovde opisanim kao „čovekom sa bradavicom kraj nosa“ tokom kojeg će senator saznati da je njegov sin ozloglašeni crveni domino.*

*Muzički postoji nekoliko stvari na koje bih vam skrenula pažnju u ovoj sceni: scena počinje zvukom klavira koji kao da podražava zvuk nekog iščašenog zvona, dok narator govori „dorbell kept ringing“... zatim ulaskom gudača, ovaj tok prerasta u kvazi-menuet, dok muški glas (koga posredno možemo da identifikujemo kao domaćina bala, Cukarova) organizuje plesače insistirajući na tome kako i koje igre treba da se igraju. Dok se dramska radnja odvija i zaoštava, ples dobija dijaboločni karakter, nalik nekom delirijumu ili košmaru. Kontrast donosi solo Sofije Petrovne, koja se preispituje da li je poruka bila šala ili ne, a zatim se, gotovo neprimetno, ova scena uliva u dijalog Apolona Apolonovića i policajca, koji prati motoričan, šesnastinski kvintolski puls u visokom registru klavira i udaraljki, koji, mene lično podseća na zvuk kucanja na pisačkoj mašini ili slanja telegrama - kao simboličan prikaz cirkularnih pisama ili prouka koje su bile razmenjivane između odeljenja u razvijenoj birkotraskoj mreži carske administracije, i u jednoj takvoj poruci je mogao da bude i opis crvenog domina čija bi identifikacija kao N.A. onemogućila dalje napredovanje njegovog oca*

Scena koju smo upravo čuli, lepo je ilustrovala više postupaka koje Branka Popović koristi tokom svoje opere, odnosno one odlike njenog prosedea, koje smatram najznačajnijim i najinteresantnijim.

Već sam pomenula da je roman Andreja Belog ispunjen velikim brojem simbola i da se dramski tok odvija u neprestanoj igri i mreži njihovih značenja. U tom smislu, po nekakvoj analogiji, osećala sam potrebu da i u samoj partituri potražim ona mesta koja ne samo tekstualno, već i muzički, mogu da prepoznam kao mesta upisa više nivoa značenja.

Kao što Edvard Lipman, u svojoj čuvenoj studiji o simbolizmu u muzici navodi, postoje različiti tipovi simbolizma, a muzička notacija, kao najznačajniji vizuelni aspekt muzike, jedno je od mesta gde se ovakve paralele najlakše uspostavljaju. Ako pogledamo partituru Branke Popović, pogotovo prolog ovog dela, uzajaman odnos tekstualnog predloška i grafičkog izgleda notnog zapisa se trenutno uspostavlja. Naime, u ovom odseku, dok narator objašnjava kako se Petrograd sastoji od bulevara, odnosno „prospekta“ koji presecaju grad, u fakturi dominira horizontala, sa brzim repetitivnim istih tonova u gudačima, klaviru, i posebno sa oznakama za naratora, koje presecaju partituru stvarajući grafički statične blokove, koje spajaju dugačke, crne strele, koje ukazuju na mesta početka i završetka naracije. Ubrzo se pojavljuje hor, koji takođe svojim

paralelnim kretanjem glasova ilustruje tekst u kojem se opisuje kako je grad „network of parallel prospects“. Ovakvih primera simbolizma koji počiva na formalnoj sličnosti sa nekim pojavama ima dosta u partituri, kao kada opisuje „maglovite dane tokom koji se okupljao narod“ dok se sve više i više glasova uključuje, ili reči „bodies and more bodies“ dok se u partituri gomilaju note, i vizuelno stvarajući „stonogu škorpiju“ o kojoj Beli piše.

U sceni koju smo malopre videli, mogli smo da primetimo i jedan primer uloge koju kompozitorica daje klavirskoj deonici. Ukoliko se pogleda celokupna partitura, primećuje se da klavir gotovo neprekidno izlaže materijal. Karakter ovog materijala se, svakako, menja, ali se stiče nedvosmislen utisak da klavirski part zapravo jeste ravopravan sudeonik u dešavanju, neverbalni lik u ovoj operi, koji predstavlja „prerušenog“ naratora, koji ne objašnjava radnju, već unutrašnja stanja protagonista i atmosferu pojedinačnih scena. U petoj sceni smo čuli dva primera u kojima on ima ilustrativnu funkciju, ali isto tako, on postaje i nosilac motivskih ćelija, savim malih melodijskih fragmenata, koji će se vezivati za trenutke susreta Apolona Apolonoviča i njegovog sina, ili za trenutke vraćanja u prošlost.

Iz mog dosadašnjeg opisa muzičkog segmenta opere Petrograd, može se zaključiti da imamo priliku da pratimo jedan „hiper-narativni“ dramski tok. Naime, svi pomenuti faktorni slojevi učestvuju u naraciji, koja je, prigodno radnji opere, izrazito povišenog intenziteta. Pored naratora, solista, odnosno protagonista radnje i klavirske deonice, efektni zvučni događaji koji prate dešavanja u libretu ispunjavaju i deonice gudačkog korpusa. U ovom partu, muzički jezik Branke Popović je izraženije, nego u bilo kom drugom segmentu partiture, zasnovan na repetitivnosti, odnosno na redukcionističkom principu, ali za razliku od objektivističkog pristupa minimalista, ovde je prisutan redukcionizam visokog emotivnog intenziteta. Ovakva neumitna, neprekidna naracija u svim slojevima, (uključujući elektronski segment kompozicije koji Branka Popović koristi sa merom, i to u ključnim dramskim situacijama, kao efekat dodatnog podizanja tenzije), daje izuzetno brz puls radnji, koja posmatrača ostavlja bez daha, kao istinski triler koji se odvija pred vama. (Vraćajući se na roman Andreja Belog, ne mogu da se otmem utisku da je ovakav muzički izraz možda svesno, a možda i nesvesno bio posledica stilskih postupaka primenjenih u knjizi, jer kako Ada Stajenberg navodi, „niko pre i posle (Andreja Belog) nije tako hrabro eksperimentisao sa zvukom niti koristio tako izrazita ponavljanja u prozi“).

Kao protivtežu ovako organizovanom muzičkom toku, Branka Popović u središte makro plana opere postavlja šestu scenu, koja postaje „osa simetrije“ (iako ne doslovne) oko koje se postavljaju međusobno srodni odseci poput Prologa i Epiloga, IV i VII scene i tako dalje ...

Središnji deo šeste scene predstavlja suštinsko mesto suspenzije dramske radnje i jedini trenutak u operi u kojoj se „otvara prostor“ za dublju introspekciju. U tom smislu, ova scena poseduje najviše sličnosti sa načinom izlaganja u romanu i mesto je gde se mreža simboličkih značenja najgušće tka. To je trenutak u kojem možemo da zavirimo u dušu glavnog protagoniste Nikolaja Apolonoviča i da vidimo demone sa kojima se on bori. Ova scena unosi neophodni predah, pruža nam trenutak u kojem možemo da zastanemo, da se izdvojim iz tog marširajućeg pulsa, koji nas poput bujice nosi tokom cele opere. U njoj, Nikolaj Apolonovič ima vizije, halucinacije koje muče njegov um, zbog dileme koja je postavljena pred njega – da li poslušati diktat partije i ubije svog oca ili ne? U libretu, Aleksandra Sekulić i Branka Popović uvode čitav niz pojmova i slika koje poseduju bogatu paletu simboličkih značenja poput Bronzanog konjanika, Kronosa i Saturna, Kanta, Mongolskog pitanja odnosno kirgiz-kazakskog porekla Ableuhovih, Kanta... Ukratko ću se osvrnuti na neke od njih:

1. bronzani konjanik, odnosno čuvena skulptura Petra Velikog je hipostaza Petograda, kao grada koji izranja iz magle u trenutku dok Nikolaj Apolonovič i Morovkin prelaze preko trga. Drugo opredmetljenje grada je „Holandarin lualica“ čija se slika nalazi na zidovima u kafani i koga Beli često pominje. Na taj način, Beli potvrđuje vezu njihovih identiteta spajajući elegantni, carski Petrograd iz Puškinovih romana, sa onim grubim, Gogolja i Dostojevskog. Bronzani konjanik je i simbol „strašne moći ruske države koja poražava svoje neprijatelje ali i uništava svoju decu“.

2. Ovo nas dovodi do drugog simbola, a to su Saturn i Kronos, u čijem odnosu se nalazi model roditeljskog konflikta koji postoji i u likovima Apolona Apolonoviča i Nikolaja Apolonoviča. U šestoj sceni, Nikolaj Apolonovič, tokom svojih halucinacija zaključuje: *Ko je to – Tvoj otac – Ko – Saturn*, dakle otac koji proždire svoju decu, dok je on dete koje svrgava svog oca. Naravno, u daljem promišljanju, pitanje ocebistva neizostavno vodi ka uspostavljanju analogija sa Dostojevskim i tako dalje i tako dalje..

3. Mongolsko pitanje – strah od „drugog“ odnosno od nepoznatih hordi sa istoka – još od mongolske invazije u 13. veku, i strašne, skoro dvovekovne izolacije ruskih plemena koja je prekinula cvetanje njihove kulture i ekonomije tokom perioda Kijevske Rusije, u ruskom

nesvesnom postoji strah od nepoznatog i stranog koje se uvek identifikuje kao „istočno“, mongolsko, „turansko“, kako to Beli naziva u svom romanu.

Filozofski koncepti, na koje se pisac često poziva u tekstu, u šestoj sceni dobijaju svoj prostor u obliku sopranskog sola uz pratnju udaraljki. U ovom trenutku, želela bih da se na trenutak i ja zaustavim i osvrnem na tip vokalne deonice koju Branka Popović koristi. Ono što je primetno jeste da njoj omuzikaljivanje engleskog teksta, čini se, deluje veoma prirodno i jednostavno. Njena vokalna linija je razumljiva, pokretljiva, sa dobrom akcentuacijom i često veoma lepom melodikom, koja iako se naslanja na tradiciju čije je izvoriste vokalno-instrumentalni slog Bendžamina Britna, mene više podseća na fleksibilniji, melodičniji izraz čiji bi eksponenet bila, recimo, Džudit Vir.

Posebne trenutke u operi predstavljaju mala ostrva melodijskog, kvazi-romantičnog izraza, koji je uvek poveren ženskim glasovima, koji najčešće pevaju u duetu. Njihova namerna sentimentalnost ne pokušava da bude ironična ili tipizirana, ali pruža kraka odmorišta i smanjuje psihološki intenzitet epizode. Ovakvi primeri se pronalaze u IV, V, i VIII sceni, i predstavljaju najčešće komentare emotivnog stanja Nikolaja Apolonoviča. Prizvuk ovih melodija ne nedvosmisleno ruski, a kontekst u kojem se pojavljuju je mene ponukao da u njemu tražim elemente koje bih mogla da povežem sa muzikom Čajkovskog – naime, Sofija Petrovna, u romanu, sebe identifikuje sa Lizom iz *Pikove dame*, očekujući od Nikolaja Apolonoviča strast i odlučnost operiskog Hermana. Kada to izostane, ona postaje osvetoljubiva, te scenu na maskenbalu, koju smo videli prethodnom insertu, kada mu ona daje poruku u vezi sa bombom, možemo tumačiti kao parodiju 1. scene II čina opere Čajkovskog, u kojoj Herman na sličnoj zabavi dobija poruku od Lize, a potom i ključ kojim će otvoriti sobu njene bake. Gusta mreža književnih aluzija koja postoji u romanu, a koju, kao što smo videli, u jednoj meri preuzimaju i Branka Popović i libretistkinja Aleksanda Sekulić, provocira slušaoca da iznova traži skrivena značenja. Jer kada jednom postanete svesni tendencije autora ka takvoj aluzivnosti, uviđaćete sličnosti možda i tamo gde one nisu moguće. Tako se uspostavlja odnos koji je i Andrej Beli postavio kao prepoznatljiv pečat svoje proze – u njoj retko kad postoji jedan, konstatnat glas u bilo kom delu. Umesto toga, imamo mnoštvo naratora u prvom licu, sa drugačijim glasovima i često sasvim drugačijim perspektivama, te je i ova moja, tek jedno od mogućih tumačenja partiture opere *Petrograd*.